

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

BY

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears; the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford

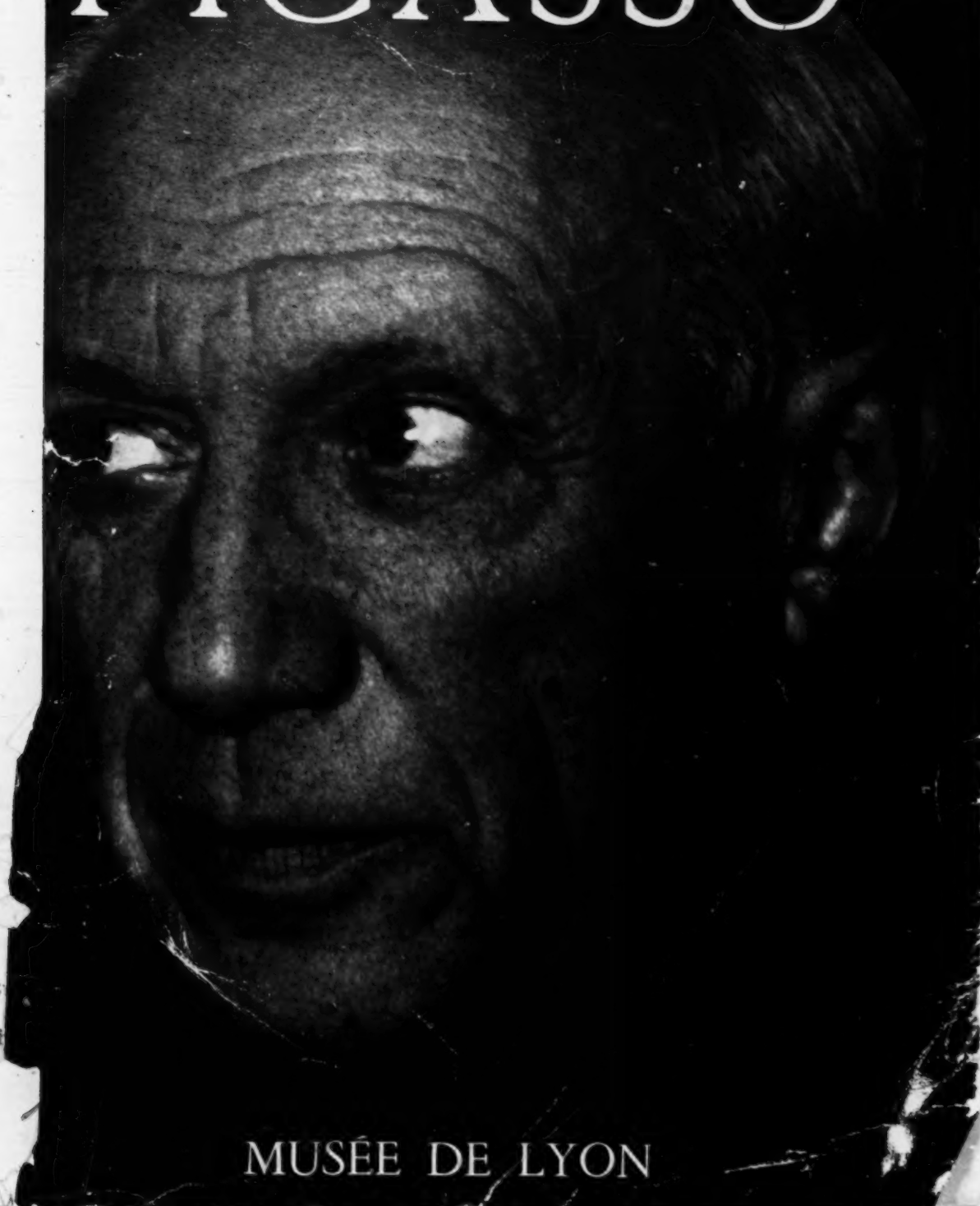
Reduction ratio: 24x

1.034.002

Reproduced by permission of the Musée des Beaux-Arts de Lyon, from an original copy in the Courtauld Institute of Art, London.

Z5069.L.

PICASSO



ct

5th

MUSÉE DE LYON

La photographie de la couverture est de
BLANC ET DEMILLY

FESTIVAL DE LYON-CHARBONNIERES

PICASSO

EXPOSITION

ORGANISÉE SOUS L'ÉGIDE DU
SYNDICAT D'INITIATIVE DE LYON

Deuxième édition, revue et corrigée.

MUSÉE DE LYON

1953

Z 5069.2.

PLANCHE I



L'attente (N° 3)

Cliché HAZAN.



54. P81

PRESIDENT D'HONNEUR

M. Edouard HERRIOT, Président de l'Assemblée Nationale, Maire de Lyon.

COMITE D'HONNEUR

M. VAN DEN BOSCH, Ministre plénipotentiaire de Belgique.

Sir O. HARLEY, Ambassadeur de Grande-Bretagne.

M. QUARONI, Ambassadeur d'Italie.

M. DE SALIS, Ministre de Suisse.

M. CHAUVEL, Ambassadeur de France à Berne.

M. MEYRIER, Ambassadeur de France à Madrid.

M. CHARLES, Consul général de Suisse à Lyon.

M. GILBART, Echevin de la ville de Liège.

M. BOLLAERT, Président de la Compagnie Nationale du Rhône.

M. JAUIARD, Directeur général des Arts et Lettres.

M. SALLES, Directeur des Musées de France.

M. HENRAUX, Président du Conseil des Musées nationaux.

M. ALLIX, Recteur de l'Académie de Lyon.

M. VERGNET-RUIZ, Inspecteur général des Musées de Province.

M. AINAUD DE LASARTE, Directeur général des Musées d'Art de Barcelone.

M. BARR, Directeur du Musée d'Art Moderne de New-York.

M. BASSINET, Président du Comité du Festival de Lyon-Charbonnières.

M. BOSMANT, Conservateur du Musée de Liège.

M. le Dr BOUCHUT, Président de la Commission des Musées de Lyon.

M. CASSOU, Conservateur en chef du Musée national d'Art Moderne de Paris.

M. DEFOND, Président du Syndicat d'Initiative de Lyon.

M. DESCOURS, Président d'honneur de l'Association des Amis du Musée de Lyon.

M. EBBINGE WUBBEN, Directeur du Musée Boymans de Rotterdam.
M. Mc EWEN, Conseiller artistique du British Council.
M. le Dr GALLAVARDIN, Ancien Président de la Commission du Musée de Lyon.
M. GIRON, Directeur du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
M. GODWIN, Directeur du Musée d'Art de Toledo.
M. GUILLEMIN, Conseiller culturel de l'Ambassade de France à Berne.
M. GUINARD, Conseiller culturel de l'Ambassade de France à Madrid.
M. HAMMACHER, Conservateur du Musée Kröller-Müller d'Otterlo.
M. JANICOT, Directeur des Domaines du Département de la Seine.
M. PRADEL, Adjoint au Maire de Lyon.
M. RUSSOLI, Conservateur à la Brera de Milan.
M. SCHMIDT, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Bâle.
M^e TRICOU, Président de l'Association des Amis du Musée de Lyon.
M. WEHRLI, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Zurich.

COMITE D'ORGANISATION

M. JULLIAN, Conservateur du Musée de Lyon.
M^{me} ROCHER-JAUNEAU, Assistante du Musée de Lyon.
M^{me} PAHUD.
M. CHARMETAMP.
M. DEROUDILLE.
M. GOUTTENOIRE.
M. KAHNWEILER.
M. J.-J. LERRANT.
M. MAZON.
M. MICHAUD.
M. SABARTES.
M. SIMON.
M. ZERVOS.

PICASSO ET L'ESPAGNE

Le plus secret conseil d'un artiste, et le moins aisément discernable, ce sont ses origines nationales. S'il s'agit d'un artiste dont la carrière s'est écoulée dans son propre pays, par exemple d'un artiste français en France, mettons Braque, vous ne le direz français que d'une façon rhétorique et en employant des lieux communs, mais sans atteindre l'intime de sa nature française qui est en même temps sa nature essentielle et personnelle de Braque, celle par quoi il rejoint Chardin. Aussitôt, nous voilà arrêtés, car la vue superficielle du gros public ne va pas si loin et il nous faut l'obliger à dépasser les formes et les styles de deux époques différentes, et cette différence lui semblera irréductible au rapprochement profond, véritablement originel que vous comptez faire entre Braque et Chardin. De même l'observateur vulgaire s'arrêtera-t-il à la différence de sujet, d'esprit, d'époque, de religion qu'il y a entre la *Pietà* d'Avignon et la *Mort de Marat* sans voir la profonde communauté originelle française de ces deux chefs-d'œuvre.

La même difficulté apparaîtra s'il s'agit d'un artiste étranger au pays où s'est déroulée sa carrière. Le Greco, dont la carrière s'est déroulée en Espagne, on l'associe ordinairement aux caractères ordinairement attribués au génie espagnol : et encore ceux-ci ne sont-ils connus et définis que de façon conventionnelle et superficielle. Les origines orientales et méditerranéennes du Greco ne se révèlent çà et là qu'à quelques traits, en eux-mêmes conventionnellement reconnus. Mais ce qu'on a appelé le secret du Greco est justement dans ce conflit, et il faut aller l'y chercher et démêler très loin et, pour y parvenir, se défaire de bien des jugements tout faits.

Et cet autre illustre étranger, Picasso, bien sûr, nous sommes habitués à le voir participer à toutes les inventions de la peinture française depuis un demi-siècle, et nous sommes portés à en faire un cubiste français comme les autres. Les gens avisés prétendent-ils dégager de ces jugements mécaniques l'Espagnol qui est en lui, ils tomberont encore dans le mécanisme, c'est-à-dire dans une vue académique, touristique, affreusement banale du tempérament espagnol et de la civilisation espagnole. En fait ils n'auront rien aperçu du secret de Picasso, de son espagnolisme profond, de la profondeur du conflit par quoi son héritage se situe à l'intérieur et à l'encontre des constantes du goût français.

Riche, pesant héritage, et dont les éléments et les aspects n'ont rien à voir avec nos définitions convenues et superficielles de l'Espagne. Il faudrait, pour l'analyser, remonter aux précises sources ethniques de Picasso, comme l'a tenté M. Alexandre Cirici-Pellicer dans son livre *Picasso avant Picasso*, y déceler la fabuleuse antiquité de l'orfèvrerie majorquine, suivre l'odyssée des enfances malaguènes, du séjour galicien, enfin — étape déterminante — de la jeunesse barcelonaise. On ne saurait, en effet, accorder assez d'importance, dans la formation du génie de Picasso, au modernisme catalan et à la Barcelone fin-de-siècle, avec sa bohème, son anarchisme, son cosmopolitisme nietzschéo-ibsenien, son tumulte révolutionnaire, son goût de la *Paraula Viva* proclamé par Maragall, le Mistral catalan, et surtout la présence de cet autre glorieux catalan dont l'étrange génie offre tant d'analogies avec celui de Picasso : le prodigieux architecte baroque — du baroque Modern Style — Gaudi. Il y a là toute une Espagne très particulière, — particulière comme chacune des Espagnes et en même temps profondément, inconfondablement, inaliénablement espagnole — une Espagne méditerranéenne, composite, subversive, compassive, humaine, sans la connaissance de laquelle il est impossible de rien comprendre aux intimités et aux originalités du génie de Picasso.

J'ai évoqué tout à l'heure le Greco et son périple aboutissant à la cité impériale de Tolède ; l'itinéraire mental de Picasso part du même point, la Méditerranée orientale. Et porteur de fables analogues et ayant drainé d'aussi bizarres messages, il aboutit à un autre centre d'empire : Paris, lieu de rencontres et de mélanges, mais aussi d'épanouissement d'une traditionnelle civilisation occidentale.

Certes, on peut être tenté d'attribuer à toutes ces influences exotiques l'effet de surprise causé chez nous par certains traits de l'art de Picasso. Je crois que l'on ira plus au fond des choses en considérant en eux non pas ce qu'ils ont de surprenant, mais la surprise même. Le répertoire plastique de Picasso est étranger, mais le plus étranger en lui c'est son étrangeté. Ses obsédantes formes cornues viennent du culte de Mithra et ont de primitives et lointaines raisons, mais c'est l'obsession qui y est le plus notable, et l'attachement farouche que leur porte ce génie réfractaire ; c'est leur puissance de choc qui nous frappe. Si le génie de Picasso est espagnol, ce qu'il y a en lui de plus espagnol, c'est la façon irréductible dont il le porte et le supporte — et dont il l'impose. Le plus espagnol en lui, c'est sa façon d'être espagnol, de s'identifier à soi ; et le plus extraordinaire de sa nature, c'est son naturel.

Une analyse morphologique peut déceler dans l'art de Picasso des formes ibériques et orientales, mais c'est la synthèse qui nous révèle, de sorte immédiate et saisissante, l'irréfutable originalité de cet art. Son humeur. C'est un art d'humeur et qui se caractérise par son humeur. Et c'est en quoi il est espagnol, et j'en arrive là au trait le plus profond du génie espagnol. En effet, on sait que celui-ci est souvent marqué par une extraordinaire subtilité ; Don Quichotte se déclare un *ingénieux hidalgo* ; et nous avons fait du terme *gongorisme* l'équivalent des plus savantes complications intellectuelles. De là à croire que le génie espagnol, lorsqu'il aborde le terrain de la complication intellectuelle, de la *préciosité*, suit les mêmes voies et les mêmes méthodes que le génie français dans le même domaine, il n'y a qu'un pas. Or c'est une erreur. Nos méthodes de raffinement de l'intellect sont intellectuelles. Celles du génie espagnol sont instinctives, spontanées, violentes, passionnées, et Gongora n'est nullement, comme nous serions portés à l'imaginer, un poète de cour et de cabinet : c'est un poète populaire.

On a souvent cité ce mot de Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve ». Rien n'est plus vrai : le génie espagnol ne cherche jamais, il trouve. Le génie de Picasso, comme celui de Gongora, est populaire. Ses métaphores ont l'aisance fastueuse, orientale, fulgurante de celles de Gongora. Comme celles-ci elles empruntent à la matière et à l'objet qui tombent sous la main. Elles sont concrètes, de la plus concrète réalité. Le génie de Picasso est populaire comme

celui de Goya, c'est à dire impertinent, libre, foisonnant, mené non par une règle de pensée ou un code, mais par le *caprice*. C'est, je le répète, une humeur, et ce terme d'humeur, une fois trouvé, est bien le dénominateur commun que vous pourrez appliquer, non seulement à Gongora et à Goya, mais à toutes les grandes figures de la civilisation espagnole et à côté desquelles il deviendra aussitôt nécessaire de ranger Picasso. Voilà sa patrie : celle des hommes qui ont de l'humeur, les hommes les plus libres que l'espèce humaine ait jamais produits. Et c'est pourquoi Picasso devait créer, avec *Guernica*, un chef-d'œuvre *national*, en pendant aux *Lances* et aux *Fusillades*.

Jean CASSOU

PICASSO ET LE CUBISME

C'est au printemps 1907 que je vis pour la première fois les « Demoiselles d'Avignon »*, dans le taudis délabré qui servait d'habitation et d'atelier à Picasso, au 13 de la rue Ravignan. Picasso venait de les peindre. Je fus bouleversé d'admiration. Picasso considérait alors ce tableau comme inachevé mais il est resté dans le même état, ensuite. Il est facile de comprendre pourquoi Picasso le trouvait non terminé : la moitié gauche diffère profondément de la moitié droite qui lui est postérieure. Je n'ai jamais cessé d'affirmer que le Cubisme a débuté avec ce côté droit des « Demoiselles d'Avignon ». Je ne veux diminuer en rien, certes, la part des trois autres grands peintres — Braque, Gris, Léger, à qui est due l'œuvre commune — car le Cubisme a été un travail d'équipe. Nul plus que Picasso n'en est conscient ; il me l'a dit maintes fois, et tout récemment encore, en déplorant que la guerre de 1914 ait marqué la fin de cette collaboration confiante, mais l'élan fut donné par lui. J'ai été témoin de l'horrible solitude morale dans laquelle il peignit ce tableau. Aucun autre peintre ne le soutenait. Tous furent déroutés, désorientés. L'on cria au fou, l'on prédisait que l'on trouverait un jour Picasso pendu derrière son grand tableau. En effet, le

* Ce tableau, qui appartient au « Museum of Modern Art » à New-York, n'a pu figurer, malheureusement, à la présente Exposition, ayant déjà été prêté pour l'Exposition du Cubisme au Musée d'Art Moderne à Paris, tout récemment. L'on trouvera toutefois dans l'Exposition une étude pour l'une des figures du côté droit (Coll. J. A., à Paris) qui montre très clairement le style de ce début du Cubisme.

Fauvisme semblait en plein essor, et cette « peinture de la lumière » qui s'exprimait par taches colorées, englobait tous les peintres de valeur. Picasso, en vrai Espagnol, n'avait jamais été séduit par les prestiges de la lumière. Son style, nettement graphique, avait paru anachronique dans les années précédentes. Son grand tableau nouveau s'avérait peinture intransigeante des solides, dressait des corps, l'éclairage ne servant qu'à les rendre évidents. Le graphisme était remplacé dans la partie gauche par une sorte de modelage, en camaïeu, par le clair obscur, tandis que dans la partie droite, aux formes violemment colorées, le peintre ne se contentait plus de cette schématisation des solides. La « déformation » provoquée dans l'ensemble du tableau par la soumission des parties au rythme total n'était pas une nouveauté. L'on trouve la déformation constructiviste chez Cézanne, chez Seurat, la déformation expressionniste chez van Gogh, la déformation ornementale chez Gauguin. Ce qui constituait la nouveauté singulière de la partie droite de l'œuvre, c'était l'invention de formes colorées qui n'entendaient plus imiter le monde extérieur mais seulement le signifier. Le tableau cesse d'être un miroir — fût-il déformant — du monde visible pour devenir une écriture plastique. L'on sait que, trois ans plus tard, Picasso et Braque parvenaient à réunir, sur une même toile, des figurations multiples d'un même solide, le montrant de face, de côté, d'en haut, à la fois (ce que l'on a appelé, plus tard, le Cubisme analytique), pour aboutir enfin, avec Gris et Léger, au Cubisme « synthétique », c'est-à-dire à la création de signes librement inventés transmettant au spectateur leur savoir des objets. Je vois dans cette évolution la suite logique des « Demoiselles d'Avignon ».

Un coup mortel fut porté par ce tableau au Fauvisme. Il ne fait plus que décliner, dès lors. Je voudrais que l'on comprît que, ce disant, je ne porte nullement un jugement de valeur. Je constate un fait historique. L'histoire de l'art est coutumière de ces renversements qui ne s'expliquent pas par une évolution autonome des formes mais bien par des causes sociologiques. Aujourd'hui même, j'en suis convaincu, nous assistons à un retournement en sens contraire : une génération plus jeune se met à adorer la lumière, après le Cubisme qui n'a pensé qu'aux solides, ne voyant dans la lumière qu'un facteur de désordre.

L'on aura compris, je pense, pourquoi je considère les « Demoi-

selles » comme le pas décisif. Non seulement Picasso, dans cette œuvre, oppose une peinture des solides à toute la suite de l'Impressionnisme, mais encore, témérairement, il anticipe sur ce que le Cubisme ne devait réaliser pleinement que plus tard, en tournant le dos, résolument, à toute possibilité d'identification des formes du tableau avec les formes de l'objet figuré. L'on a appelé — très sottement — une tête de cette époque : « Tête au nez en quart de Brie ». Il serait impossible de donner un titre de ce genre à des œuvres de la génération antérieure. Le Cubisme dont Picasso est l'initiateur, est une peinture qui ne restitue pas le monde extérieur au « spectateur qui cligne de l'œil », comme l'on pouvait le faire devant les toiles impressionnistes.

Le Cubisme dont nous avons pensé, un temps, qu'il parviendrait à créer un style, est resté, finalement, le bien de quelques-uns. Le style a été emporté par le cataclysme qui a bouleversé la société dont le Cubisme était issu — la guerre de 1914. Ce que l'on ne remarque pas assez, toutefois, c'est que Picasso est resté fidèle, à travers toutes les transformations de son art, à l'esprit de sa création, c'est-à-dire à lui-même. En cette année 1953, l'on trouvera chez lui les mêmes préoccupations qu'en 1907. Les femmes assises qu'il peint aujourd'hui, en les montrant de face et de profil à la fois, les sculptures en bronze et en faïences colorées, ne sont que l'achèvement serein et souverain de l'entreprise commencée, il y a quarante-six ans, à savoir une figuration des solides rendant compte de leurs formes et de leurs couleurs plus exactement que « l'instantané », une figuration non altérée par un éclairage fortuit, et qui est basée sur notre connaissance de ces solides. Nul esprit de système dans cela, cependant. Dépasant sa propre création, Picasso a transformé en leçon de liberté le Cubisme qui avait débuté comme école de discipline et de rigueur. Loin de barrer la route aux générations futures, il leur en ouvre de nombreuses. La figuration sans imitation donne des possibilités innombrables. Ceux qui auront compris Picasso, ne copieront point le Cubisme mais feront œuvre neuve, au service et au gré de leur temps.

Daniel-Henry KAHNWEILER

PLANCHE II



Ma jolie (N° 29)

Cliché HAZAN.

L'ARRIÈRE-SAISON DE PICASSO

Parvenu au point le plus tendu de la sensibilité et de l'expérience, Picasso a joué depuis 1945 de tous les enchantements dont il a le secret, pour revenir ces dernières années à une attitude hypertendue.

En fait, après avoir vécu l'existence des génies agrestes et participé au monde merveilleux auquel ils appartiennent par la sève puissante qui circulait dans son corps et avivait son enthousiasme, son imagination débordante et son expérience, qui a fait depuis longtemps école, il procède à présent à de nouvelles entreprises comme en se jouant.

Ce sont ses sculptures qui nous donnent la nouvelle illustration de son génie. Cet homme qui, depuis le Cubisme, a élevé les plus humbles objets à une haute dignité poétique, nous y découvre les ravissements actuels de son esprit devant les choses en mêlant sa propre force à la puissance primitive du monde.

Dans ces œuvres sculptées on voit éclore une suite étonnante de métamorphoses qui décèlent ses impressions devant les objets. C'est là le caractère essentiel des plus récentes d'entre elles. Depuis la selle et le guidon de bicyclette et depuis le mannequin devenu buste de femme, il a fait renaître avec les mêmes transpositions et à grand avantage pour l'art un monde singulier d'animaux et d'oiseaux. La grue, le singe, le vase de fleurs confirment la continuité de son acte créateur situé au seuil de l'univers et traduit en effets puissants et extraordinairement étendus.

Mais le fonds nombreux de ses sensations et de ses pensées le porte à s'exprimer simultanément sur plusieurs registres. Les personnages peints dernièrement par l'artiste prennent, eux aussi, place

sur une frontière de plus en plus excentrique. Nous avons pensé, il y a quelques années, que l'artiste avait cherché à exaspérer, pour s'en délivrer, une partie de sa véhémence imagination. Nos pronostics ont été renversés par les nouvelles figures de Picasso qui sortent de leur norme habituelle. Toujours quelque chose hors de mesure jaillit du coin le plus enfiévré de son être tendu à l'extrême. Lui, si plein de tendresse pour ses enfants, ne laisse pas de discréditer leur aspect physique pour proclamer ses visions du monde et des êtres, en poussant ainsi l'aspect de la figure humaine à son dernier état.

Cette figure, nous la voyons, nous autres, selon les conventions passées dans notre sang. On se demande : Picasso la voit-il réellement telle qu'elle se reflète dans nos yeux d'après la norme esthétique reçue en héritage et perpétuée par l'habitude à l'acceptation résignée et automatique, ou la voit-il telle que nous pouvons la voir parfois en nous approchant beaucoup d'elle au point d'en saisir sous un tout autre aspect ses volumes et ses plans, ou dispose-t-il simplement d'elle selon ses visions particulières qui donnent un sens et une intensité au quotidien, en en faisant des substituts de ses désirs plastiques ? Peut-être aussi confond-il ce qui lui vient de sa perméabilité à l'époque, dont il reçoit l'impression très vive, de ses dissociations et de ses déchirements, de ses parties souffrantes et de ses éclairs d'espérance. La vie violente de ce temps, Picasso la capte et la transmet à son œuvre, ainsi poussée jusqu'à la distension de la réalité et l'écartèlement de la sensibilité.

C'est assez dire que ses œuvres récentes, peintures et sculptures, nous apparaissent comme un défi à toutes nos coutumes esthétiques et à tous nos motifs sensibles, comme un jeu libre destiné à rompre nos attaches avec une sensibilité installée dans ses acquis et comme une sortie vers l'illimité du rêve. Les adversaires que Picasso s'est faits avec ses personnages représentatifs des exigences de la sensibilité contemporaine, lui imputent des dégâts esthétiques par simple caprice quand ce n'est par esprit de mystification. Nous renverrons ceux qui formulent ces accusations à Voltaire qui ne laissait pas de répéter que dans tous les arts il faut se bien garder de ces définitions trompeuses par lesquelles nous excluons toutes les beautés qui nous sont inconnues ou que la coutume ne nous a pas rendues familières.

Christian ZERVOS

HUMANITÉ DE PICASSO

L'on reproche volontiers à Picasso le caractère monstrueux de sa peinture et, plus précisément, les tortures qu'il fait subir à la forme humaine : le bon public, disposé à accepter ses natures-mortes, même lorsqu'elles prennent quelques libertés avec les apparences, demeure souvent rétif devant ses tableaux de figures. Il est de fait que, depuis les masques de l' « époque nègre » jusqu'aux récentes images où les formes semblent parfois se pulvériser, Picasso nous offre du « roi de la création » des représentations pour le moins singulières. Singularité qui revêt, de par cette extraordinaire faculté qu'a l'artiste de créer selon des modes divers, les aspects les plus inattendus : ici, c'est un visage qui s'achève, semble-t-il, en mufle animal ou qui se dédouble d'inquiétante façon ; là, c'est un autre qui se métamorphose en un complexe d'objets ; ailleurs, l'on assiste à une décomposition de l'être en une série de figures géométriques ou même à sa réduction à un pur schéma abstrait. Négation de l'homme dira-t-on ! entreprise diabolique et perverse fondée sur le mépris de la forme humaine ! peinture qui abolit toutes les valeurs traditionnelles de l'humanisme, ces valeurs que Picasso, dans ses heures de détente, a su respecter et qu'il a donc délibérément reniées dans la plus grande partie de son œuvre !

Qu'il y ait chez Picasso une part de jeu, c'est possible : peut-être se laisse-t-il porter parfois par son propre élan, par l'acuité même de son génie des métamorphoses, qui l'entraîne sur des sentiers escarpés et rocailleux, loin des voies unies et reposantes de la peinture traditionnelle. Mais le jeu n'exclut pas la gravité et la passion :

celui du toréador dans l'arène, par delà sa virtuosité d'invention, met en cause les puissances élémentaires et dénude l'homme... et la bête dans leur vérité. Aussi bien l'art de Picasso est-il, jusque dans ses excès les plus paradoxaux, imprégné d'humanité.

L'intérêt même que Picasso porte à l'homme en est déjà une preuve. Il n'est point, dans toute la peinture contemporaine, d'œuvre où l'image de l'homme tienne une place aussi importante, et l'on reste confondu devant l'abondance de ces représentations de nous-mêmes que la prodigieuse fécondité du peintre nous a données et nous donne encore. C'est l'homme qui est au centre des inquiétudes et des recherches de Picasso : c'est à son propos qu'il a tenté la suite de ses expériences, c'est à travers lui que s'aperçoit le mieux le déroulement de ses « époques », de ses « manières ». L'on peut même dire qu'il a ressenti profondément les drames de ce temps et que son art est un écho plastique, fidèle jusque dans ses déformations passionnées, des événements qui ont marqué notre siècle : depuis les misérables en détresse de l'« époque bleue » jusqu'aux évocations tragiques de *Guernica* ou de la *Guerre* et la *Paix*, que de témoignages sur l'humanité contemporaine ! Il n'est pas douteux que l'avenir trouvera dans l'œuvre de Picasso une documentation singulièrement forte et suggestive pour la connaissance de notre temps.

Nous nous étonnons parfois devant l'étrangeté de ses images, sans voir combien cette étrangeté même est révélatrice. Les moralistes et les sociologues se plaisent à parler de l'éparpillement de l'homme contemporain, de ses déchirements entre des forces opposées, de son écrasement sous le poids des contraintes sociales, de l'aliénation de son être, asservi à ses propres découvertes. Mais ne voit-on pas qu'un tout pareil diagnostic est porté sur l'homme par les tableaux de Picasso : figures dispersées du cubisme d'avant 1914, visages des années récentes tiraillés dans des directions diverses, figures mécanisées de l'« époque de Dinard », visages de la période des abstractions réduits à de purs idéogrammes. L'homme-robot, dont un Fernand Léger nous a proposé si souvent l'image, nous le trouvons, plus subtil, plus divers et peut-être plus profondément suggéré, dans l'œuvre de Picasso.

Ces représentations de nous-mêmes poussent parfois la fidélité jusqu'à la ressemblance individuelle. L'on déplore souvent la « déca-

dence » du portrait dans la peinture contemporaine et il est certain qu'il n'a plus — il y a à cela des raisons précises — la place royale que jadis il occupa. Mais les grands peintres d'hier et d'aujourd'hui n'en laisseront pas moins à la postérité une galerie à la fois belle et significative et la part de Picasso y sera particulièrement remarquable, non seulement par les effigies peintes sur le mode traditionnel aux divers moments d'une carrière déjà longue, mais aussi par celles qui paraissent être au premier abord comme une négation de l'art de représenter une individualité humaine dans ses apparences familières : tel portrait cubiste comme celui d'Ambroise Vollard, tel portrait de Dora Maar aux orientations multiples atteignent, de l'avis de ceux à qui les modèles étaient ou sont familiers, à une ressemblance étonnante, d'autant plus significative peut-être qu'elle est paradoxalement obtenue par des moyens qui paraissaient devoir la détruire.

Mais, par delà le monde des apparences, Picasso évoque les régions secrètes de l'âme : il le faisait déjà, avec des moyens traditionnels, au temps de l'« époque bleue », mais il n'a depuis lors cessé de le faire, et sa « période expressive » ne représente que le moment le plus aigu de cette perpétuelle enquête sur l'homme : les tortures infligées à la forme cherchent à lui faire avouer ce qu'elle voudrait cacher sous le vernis des apparences et c'est ainsi que les monstres enfantés par la guerre civile espagnole ou la grande mêlée de 1939 font surgir les puissances maléfiques enfouies au tréfond de l'âme humaine. De telles images sont aux portraits traditionnels ce qu'est une radiographie à une photographie des formes extérieures : Picasso ouvre le cœur de l'homme pour en dévoiler les mystères. A qui sait regarder, les monstres que fait surgir le magicien ibérique apparaissent d'une fascinante puissance : ils nous attirent en même temps qu'ils nous repoussent et, si nous reculons devant ces images de nous-mêmes, c'est peut-être que nous les sentons trop véridiques dans leurs révélations.

Elles ne sont point, au reste, le résultat d'une froide analyse, mais le fruit d'une vision passionnée : Picasso, comme l'a montré récemment Maurice Gieure, est un lyrique ; il peint sa douleur, sa révolte ou sa joie. Et on ne le comprendra jamais si l'on oublie qu'il vient d'un pays où, dans les violences d'un baroque exaspéré, se heurtent et s'associent les extrêmes, où le sang et la volupté, l'amour et la

mort sont inextricablement mêlés. Ainsi s'explique que la puissance destructrice du génie de Picasso ne soit point signe de mépris et de haine ; elle manifeste simplement le paroxysme de la lutte ardente du peintre avec la nature : comme pour le toréador combattant dans l'arène, c'est peut-être pour lui aussi une question de vie ou de mort.

Par sa manière de traiter l'image de l'homme, Picasso s'inscrit, à la vérité, dans une longue lignée d'artistes : chez Goya, son compatriote, le sommeil de la raison, parfois, engendre des monstres et l'analyse des passions humaines fait du portrait un art cruel ; avant lui, l'universelle curiosité d'un Léonard s'était laissé aller parfois à des expériences sur les physionomies bestiales et les figures irréelles ; plus loin dans le temps, les maîtres romans, créateurs de monstres, avaient été habiles aussi à passer de l'homme à la bête, à déformer les apparences pour exprimer les réalités intérieures, à introduire dans le monde des formes vivantes les rigueurs de l'abstraction. Eux tous, et Picasso après eux, chacun à sa manière, affirment par cette violence expressive leur besoin de dépasser la simple vision du monde des apparences. Ils manifestent aussi, par leur art des métamorphoses, la parenté qui unit les divers règnes de la nature et, en quelque sorte, l'unité de l'être, en même temps qu'ils révèlent les étonnantes virtualités de l'homme, roi de la création et miroir du monde.

René JULLIAN.

LE SAVOIR VOIR

Nous devons, nous Provinciaux, nous Lyonnais, remercier les collectionneurs et les musées d'Amérique, d'Angleterre, de Suisse, de Scandinavie et de Paris — ville qui est un monde en soi — d'avoir bien voulu nous confier, pour cette exposition, quelques-unes des meilleures toiles du plus célèbre de nos peintres. Il est, nous semble-t-il, permis de *naturaliser* d'office Picasso, Espagnol d'origine, ce peintre a, depuis 1900, choisi la France pour climat.

Le Président Herriot, maire de notre ville et ami des Arts, ce qui n'est pas incompatible, écrivit, il y a une trentaine d'années, sur le Livre d'Or du Musée de Grenoble, après félicitations pour son audace au conservateur du moment Andry Farcy : « qu'il ne faudrait pas commettre pour les contemporains l'erreur et l'injustice commises envers les impressionnistes, erreur qui nous oblige à les aller voir à l'étranger ». C'était vrai alors et c'est toujours vrai aujourd'hui.

Il est évidemment difficile, surtout en province — éloignés des creusets où naissent les idées et où se forgent les gloires — de reconnaître au bon moment, à celui de son état créatif, le grand artiste qui, avec quels tourments, cherche l'air au-dessus du lieu commun. Toute création est révolutionnaire puisqu'elle dérange les choses établies et vient au jour comme la germination, dans l'éclatement et le déchirement.

Le rabâchage cimente, pétrifie, classifie. Il faut se bien convaincre que les classiques sont classiques précisément parce qu'ils furent révolutionnaires.

Depuis un siècle la France (plus précisément Paris) est, en art, capitale du monde. Or, toutes ces vagues généreuses, parfois redoutables, faites de recherches, de remises en question, de créations, vagues qui rendront, dans l'histoire de l'art, notre époque *essentielle*, ont passé par dessus la province française pour aller directement alimenter les réceptacles qui se répartissent dans les grandes concentrations des capitales. Poètes, musiciens, peintres, sculpteurs, cinéastes, écrivains d'art se rassemblent où ils peuvent vivre et dépouiller le courrier du cœur. Cette centralisation universelle est regrettable dans l'ordre spirituel et aussi, ajouterons-nous, dans l'ordre matériel. Nous avons le triste souvenir de grands artistes réfugiés pendant l'occupation dont les œuvres, c'est-à-dire leur travail, leur moyen d'être, ne suscitèrent aucune sorte d'intérêt en province ; les habitants des villes ou villages où ils échouèrent (c'est le mot) ne les connaissant pas ou si mal. Inconnus à 400 kilomètres et célèbres à 4.000... une absurdité de plus à l'actif d'une époque qui ne semble pas savoir ou vouloir utiliser ses moyens.

Ce qui précède, pour souhaiter que se multiplient les actes de décentralisation, actes vitaux pour rendre à la vie sa subtile et divine souplesse, pour rendre à l'art toute sa vérité ethnique bien plus profonde et variée que ne l'indique le tracé artificiel des frontières.

Parmi ces actes de décentralisation, l'exposition de Pablo Picasso prend une place importante. Nous n'aurions jamais cru, il y a quelque trente ans, tant la province était tenue à l'écart, nous qui, d'ici suivions à la trace ce fulgurant génie, qu'il nous serait donné de voir une présentation aussi complète de l'immense propriété de cet Unique. Au nom des jeunes artistes, au nom des amateurs d'art, nous devons en remercier Picasso et tous les organisateurs de cette exposition.

Enjoliver la vie comme le fait le berger qui sculpte son bâton, ou en chercher l'essence est, depuis le début du monde, un besoin humain.

Toutes les époques ont leurs artistes ; il faut s'habituer à l'idée que celle que nous vivons a les siens. Il ne faut pas vouloir les ignorer mais les connaître. Notre époque, croyons-nous, prendra place honorable dans la hiérarchie de l'histoire. Elle aura eu pour

mission privilégiée de marquer l'arrêt du malentendu, de l'éparpillement, de l'erreur mortelle ou cinq siècles de dégringolade de l'absolu au fugitif, de l'unité à la dispersion, du général au particulier, de l'essence à la substance nous précipiterent.

Elle aura repris le chemin de « la raison poétique ».

La peinture, avec le cubisme, a retrouvé son écriture formelle, sa noblesse, sa pureté. Ce qui est pur est spirituel. L'acte spirituel n'est-il pas d'écarter impitoyablement le rideau sur les chemins qui conduisent à la permanence, à l'éternité et de trouver les signes qui ouvrent les portes sur l'Absolu.

L'œuvre d'art est une espèce de cordon ombilical qui nous unit au divin pour nous en nourrir. Ne pas tourner autour des choses en prudent, mais les pénétrer jusqu'au cœur en poète. Ce qui est permanent n'est pas l'apparence, mais la vérité, la vie profonde des êtres et des choses.

Picasso aura été choisi pour être le magicien de cette époque des « Sésame ouvre-toi ». Par un jeu de passe-passe génial, il tire des profondeurs de son être complet (car tout partipe avec une richesse incroyable : le cerveau, le cœur, le sexe) des formes-clefs irrésistibles qui nous ouvrent des mondes sensibles, éloquents, nouveaux, émouvants et, ce qui est encore plus haut, enseignants, mondes que nous ne connaissions pas et que nous *reconnaissons* cependant. Ce peintre n'est pas diémurge ou il l'est comme l'ont été les artistes indiens, noirs, ou médiévaux. Trait d'union entre les monstres d'en-bas — ombres chaudes des passions humaines — et la fine structure des formes apaisées dans la lumière. Enveloppée d'une sève poétique intense, il présente l'échelle montante et descendante mais *une* avec toute sa variété de monstres et d'anges.

Les générations qui viennent seront étonnées de l'importance des ouvertures faites par nos contemporains sur le merveilleux et la vraie réalité. Nous espérons qu'ils sauront y pénétrer plus profondément encore.

Picasso, vers 1934, a dit :

« La jeunesse d'aujourd'hui, au lieu de reprendre nos recherches pour réagir nettement contre nous, s'attache à ranimer le passé. Cependant, le monde est ouvert devant nous : tout est encore à faire et non à refaire ».

Il a dit aussi :

« Un tableau vit sa vie comme un être vivant, subit les changements que la vie quotidienne nous impose. Cela est naturel puisqu'un tableau ne vit que par celui qui le regarde »...

Ce sont des pensées de cet ordre qui ont fait son œuvre grande et qui rendent l'homme grand à nos yeux.

Marcel MICHAUD.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

- 1881 25 octobre. Naissance de Pablo Picasso à Malaga.
- 1893-94 Il est reçu à l'Ecole des Beaux-Arts de Barcelone ; il peint ses premiers tableaux.
- 1896-97 Il est reçu à l'Ecole des Beaux-Arts de Madrid ; il retourne à Barcelone.
- 1900 Il arrive à Paris en octobre ; il y retrouve des amis : Sunyers, Nonells, Canals ; il vend à Berthe Weil son premier tableau.
- 1901 Il fait sa première exposition chez Ambroise Vollard ; c'est le début de l'« époque bleue » ; en décembre il rentre en Espagne.
- 1902 Retour à Paris.
- 1903 Nouveau voyage en Espagne.
- 1904 Au printemps de cette année il s'installe à Paris, 13, rue de Ravignan, dans une maison en bois surnommée le « bateau-lavoir » ; il rencontre Max Jacob.
- 1905 Il séjourne en Hollande.
- 1905-06 Voyage à Gosol près du val d'Andorre ; c'est le début de l'« époque rose » ; il reçoit la visite d'Henri Matisse.
- 1907 Il fait la connaissance de Georges Braque et d'André Derain ; il découvre les masques nègres.
- 1909 Il peint les paysages de Horta.
- 1910-11 Début du cubisme analytique.
- 1911-13 Durant ces années, Picasso fait de nombreux séjours à Céret ; il y rencontre le sculpteur Manolo et les peintres Georges Braque et Juan Gris.

- 1913-14 Epoque du cubisme synthétique et des papiers collés ; Picasso quitte Montmartre pour Montparnasse.
- 1914 Picasso est à Avignon.
- 1915 Son art marque un retour au réalisme.
- 1917 En février, il va en Italie pour rejoindre Serge Diaghilew et les ballets russes ; à Rome, il peint les décors et les maquettes des costumes pour « Parade » de Jean Cocteau et Erik Satie.
- 1920 Sous l'influence de l'art romain commence la période « romaine » ou « antique ».
- 1921 A Fontainebleau, durant l'été, Picasso peint les deux versions des « Trois masques musiciens ».
- 1923 Il peint une suite d'Arlequins réalistes.
- 1923-25 Il séjourne à Juan-les-Pins et au Cap d'Antibes.
- 1926 Il expose chez Paul Rosenberg.
- 1928 Début de la période « surréaliste » ; il séjourne un été à Dinard.
- 1932 Il expose à la galerie Georges Petit une série d'œuvres, allant de 1901 à 1932.
- 1937 Il expose « Guernica » au pavillon espagnol de l'exposition de 1937.
- 1938-44 Ses recherches aboutissent à un expressionnisme à tendance surréaliste.
- 1945 Picasso s'établit sur la Côte d'Azur, tout d'abord à Antibes, ensuite à Vallauris.
- 1946-47 Il se met à faire de la poterie.
- 1948 Il expose ses poteries à Paris.
- 1950 Il sculpte l'« Homme au Mouton ».
- 1951 Il sculpte la « Chèvre ».
- 1953 Il fait à Rome une grande exposition de ses œuvres des trente dernières années et il montre à Paris, chez Louise Leiris, ses dernières productions.

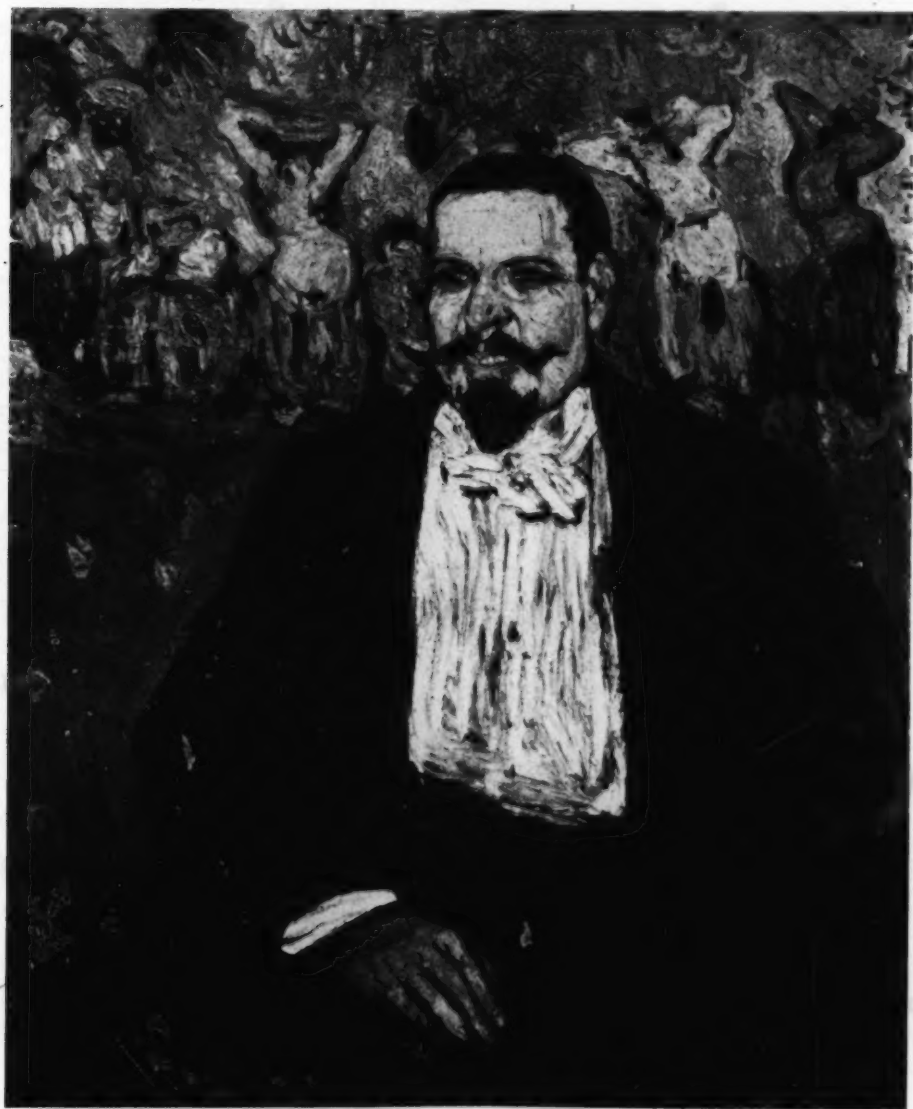


Fig. 1. — Portrait de Gustave Coquiot (N° 5)



Fig. 2. — Le déjeuner sur l'herbe de la famille Soler (N° 8)



Fig. 3. — Femme à la corneille (N° 11)



Fig. 4. — Etude pour « Les Demoiselles d'Avignon » (N° 14)



Fig. 5. — Nature morte aux pains (N° 19)



Fig. 6. — Femme en vert (N° 21)



Fig. 7. — Jeune fille à la mandoline (N° 22)

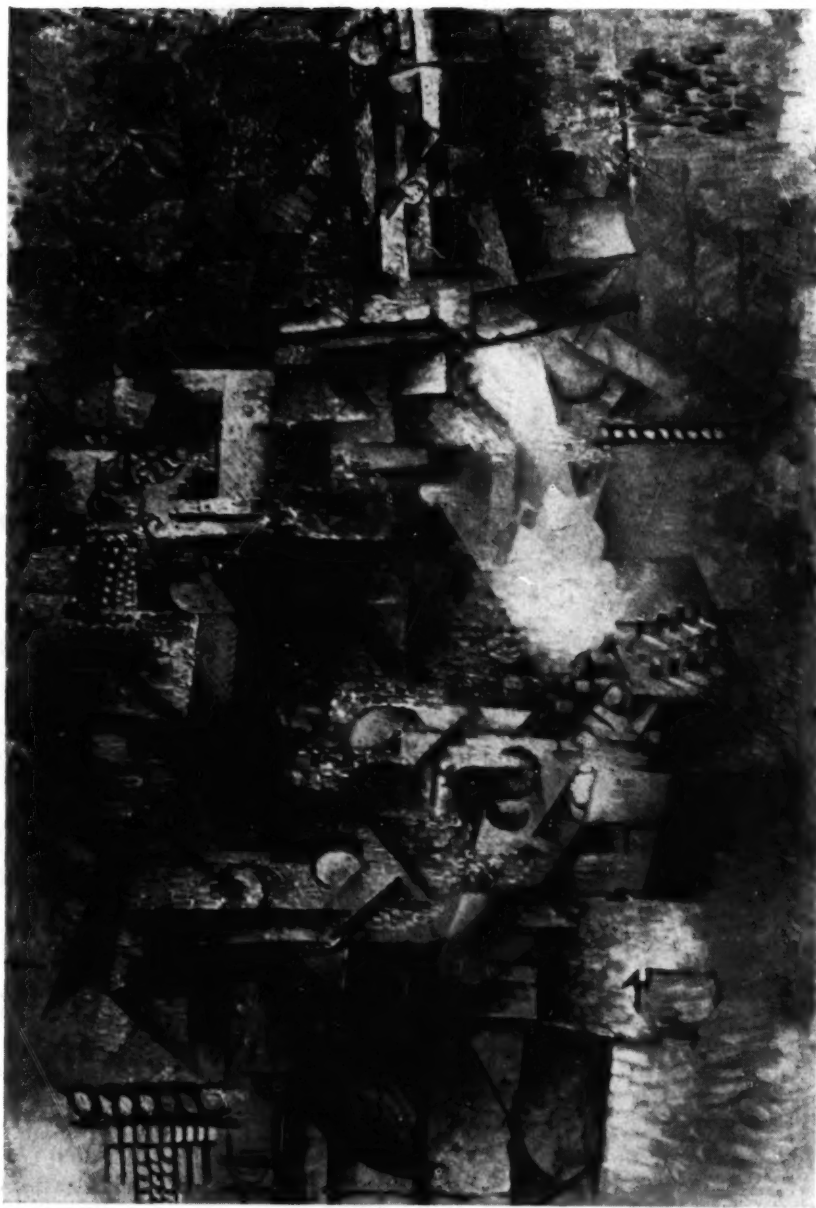


Fig. 8. — Le joueur de mandoline (N° 25)



Fig. 9. — Au Bon Marché (N° 28)



Fig. 10. — Femme en chemise assise dans un fauteuil (N° 30)



Fig. 11. — Le joueur de cartes (N° 33)

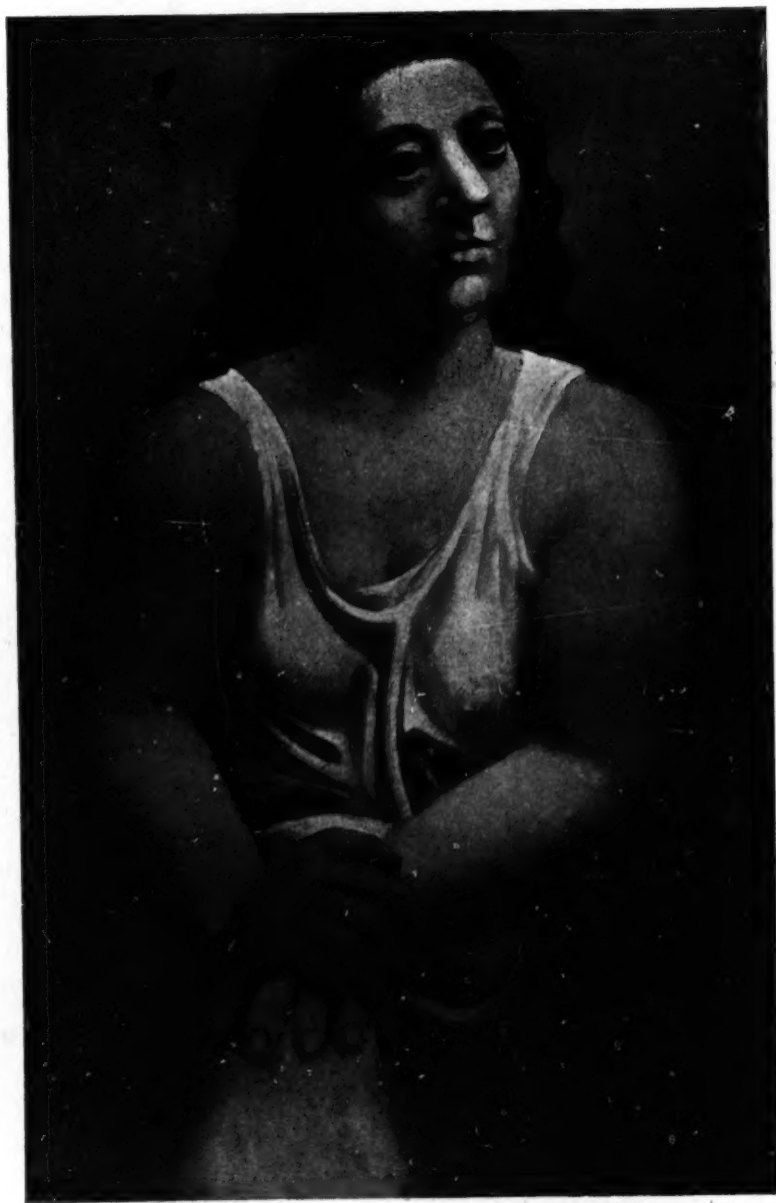


Fig. 12. — Femme en chemise (N° 45)

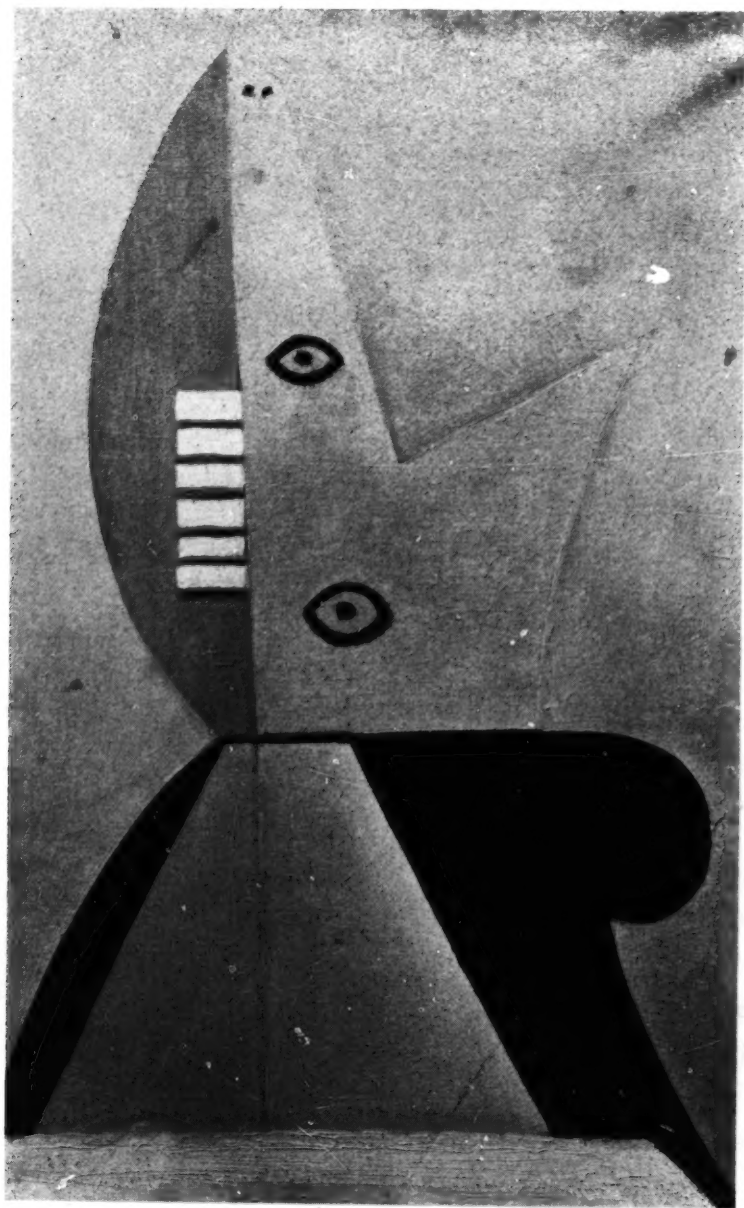


Fig. 13. — Tête de jeune fille (N° 55)



Fig. 14. — L'atelier (N° 58)

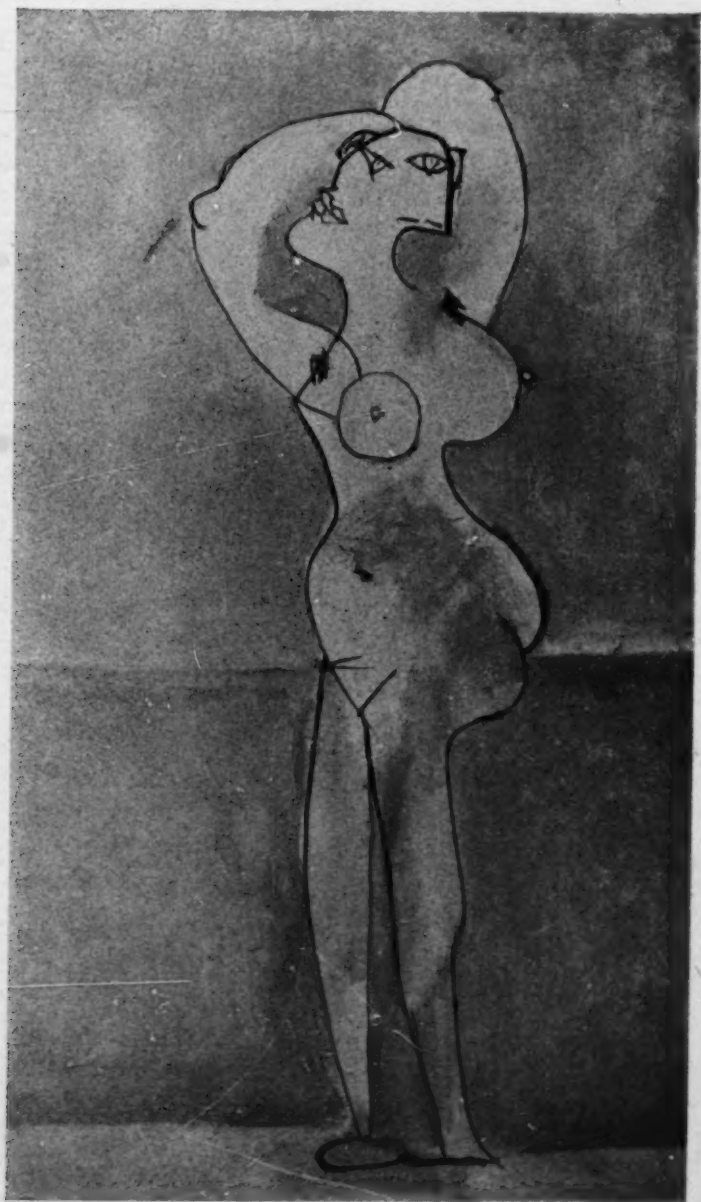


Fig. 15. — Femme devant la mer (N° 66)

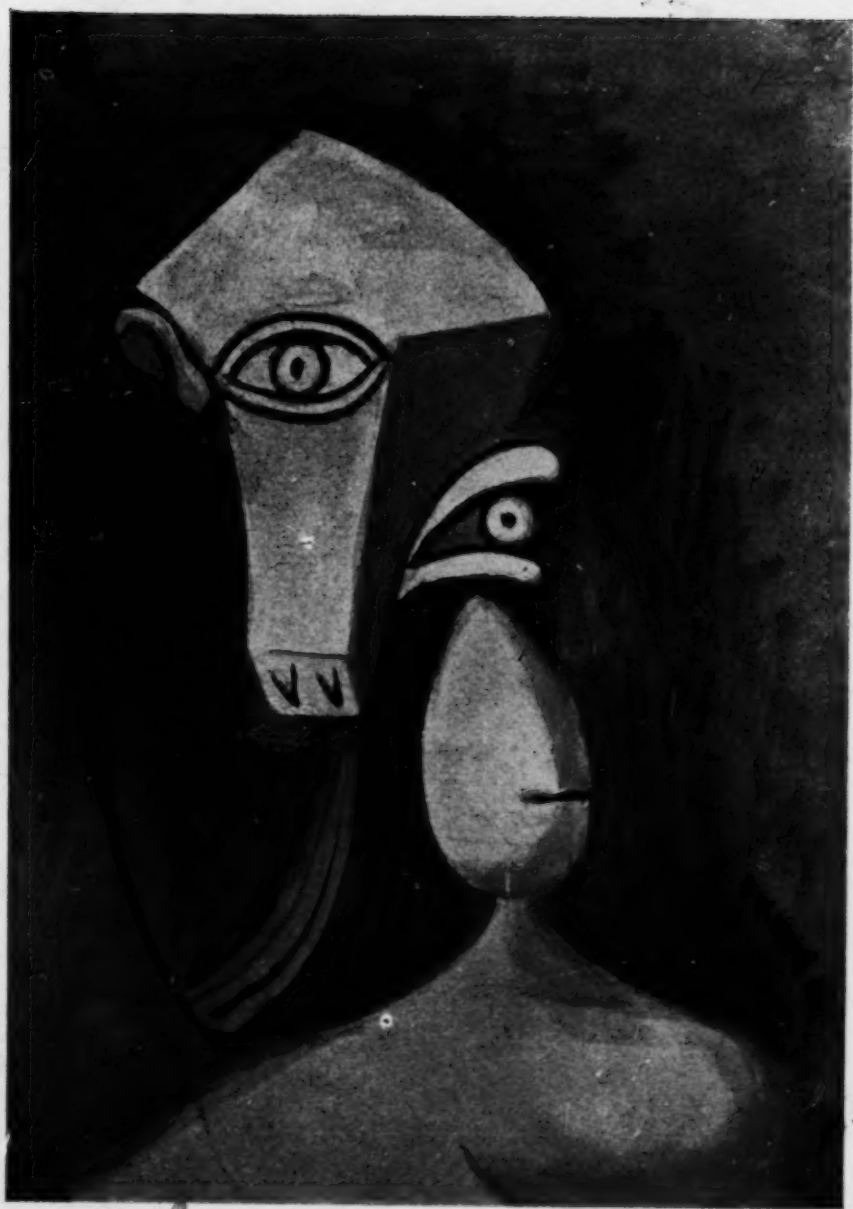


Fig. 16. — Tête (N° 72)



Fig. 17. — La femme en bleu (N° 79)

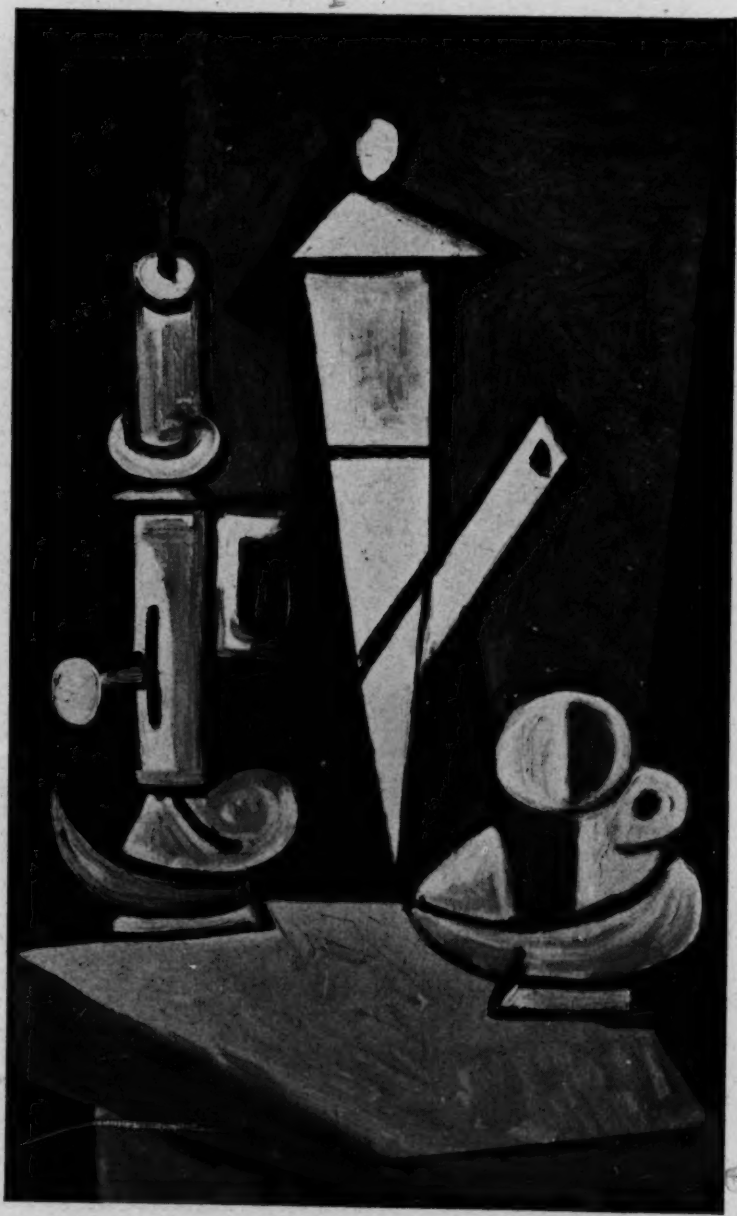


Fig. 18. — La cafetière (N° 82)



Fig. 19. — Tête de femme appuyée (N° 98)



Fig. 20. — L'homme à la sucette (N° 114)

PEINTURES

LES DEBUTS

(1896 - 1901)

Après un bref séjour à l'école des Beaux-Arts de Madrid, Picasso, lassé par l'enseignement officiel, vient à Barcelone. C'est à la brasserie « Els quatre gats » qu'il prend contact avec le mouvement moderniste catalan ; il se lie d'amitié avec le peintre Ramon Casals introducteur de l'impressionnisme en Catalogne et s'intéresse aux estampes japonaises.

Paris et surtout Montmartre étaient un pôle d'attraction pour tous les jeunes artistes de l'époque ; un certain nombre de peintres du groupe « Els quatre gats » y étaient déjà venus. Picasso va suivre leur exemple et, dès 1900, il vient en France à Paris ; là il y retrouve des compatriotes : Sunyer, Canals, Nonells, il loge dans l'atelier de ce dernier. A la galerie de Bac de Boutteville il admire les œuvres de Van Gogh et de Lautrec, il va subir l'influence de cet artiste ; comme lui il va s'intéresser aux scènes de cabarets, aux filles de joie, au peuple de la rue ; c'est une atmosphère de fête bruyante, ce sont des personnages pittoresques que l'on trouve à cette époque dans ses toiles. Les rouges, les verts acides, les jaunes éclatants composent alors sa palette.

1. — Le jeune poète (vers 1900).

Aquarelle. H. 0,52 ; L. 0,36.

Signé en bas, à droite.

A M. Maurice Rheims. Paris.

2. — *Portrait de femme (vers 1900).*

Huile sur bois. H. 0,52 ; L. 0,33.

Signé en bas, à gauche.

Au Musée Kroller-Muller. Otterlo.

3. — *L'attente (1901) (Pl. I).*

Huile sur toile. H. 0,70 ; L. 0,56.

Signé en bas, à gauche.

Zervos, T. I, pl. 30.

Au Musée d'art moderne. Barcelone.

4. — *Bibi la purée (1901).*

Huile sur bois. H. 0,49 ; L. 0,39.

Signé en bas, à droite.

Collection particulière.

5. — *Portrait de Gustave Coquiot (vers 1901) (Fig. 1).*

Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,80.

Signé en bas, à droite.

Zervos, T. I, pl. 42.

Au Musée national d'art moderne, Paris.

6. — *Etude de femme (1901).*

Huile sur papier collé sur bois. H. 0,53 ; L. 0,35.

Signé en haut, à gauche.

Ce portrait peint à Paris est sans doute celui de Rose Demay.

Au Musée Boymans, Rotterdam.

LA PERIODE BLEUE ET LA PERIODE ROSE

(1901 - 1906)

Picasso va rapidement abandonner les fêtes joyeuses et les couleurs éclatantes ; il se penche désormais sur une humanité souffrante, triste, sur un monde composé exclusivement de

déshérités : infirmes, vagabonds, adolescents malades, femmes apeurées ou attablées devant un verre d'absinthe ; les corps sont maigres, les visages émaciés, les yeux mornes ; une fatalité implacable pèse sur cette humanité. Sa palette se dépouille de tous les tons brillants, elle se compose uniquement de bleus froids et de grisailles ; sa technique elle aussi tend à une très grande simplicité. Cette période se caractérise par un dépouillement total ; c'est un moment de repliement de l'artiste sur lui-même et de méditation.

Dans le courant de l'année 1905 un voyage en Hollande amène un changement dans le « faire » de l'artiste ; il semble que ce séjour dans un pays très équilibré et calme ait été un palliatif à sa sensibilité exacerbée ; on va assister à une disparition progressive de cette poésie de la misère, elle est remplacée par une recherche purement plastique de plus en plus grande ; l'artiste veut être absolument objectif ; au même moment sa palette s'éclaircit et l'on voit apparaître des tons rose chair.

7. — Nu vu de dos (1902).

Huile sur toile. H. 0,46 ; L. 0,40.

Signé en haut, à gauche.

A Mlle Cécile de Rothschild, Paris.

8. — Le déjeuner sur l'herbe de la famille Soler (1903) (Fig. 2).

Huile sur toile. H. 1,50 ; L. 2 m.

Signé en haut, à gauche.

Zervos, T. I, pl. 91.

Au Musée des Beaux-arts, Liège.

9. — Femme étendue (1903).

Pastel. H. 0,45 ; L. 0,51.

Signé en bas, à gauche.

A M. Léon Bloch, Paris.

10. — Portrait du peintre Sebastian Junyer Vidal (1903).

Huile sur papier. H. 0,58 ; L. 0,48.

Signé en bas, à droite.

Zervos, T. I, pl. 81.

Au Musée d'art moderne, Barcelone.

11. — Femme à la corneille (1904) (*Fig. 3*).

Gouache sur carton. H. 0,75 ; L. 0,48.

Signé, daté en bas, à droite.

Zervos T I, pl. 107.

Au Musée des Beaux-Arts, Toledo.

12. — Arlequin rouge (1905).

Gouache sur carton. H. 1,10 ; L. 0,90.

Signé en bas, à gauche.

A M. Mermod, Lausanne.

LE CUBISME

(1907 - 1914)

En 1907 va se produire un choc dans la vie artistique de Picasso, il découvre les masques nègres et polynésiens ; cet art hallucinant, cette stylisation expressive et formelle devaient agir sur l'âme de l'artiste ; il trouve en eux de nouvelles possibilités esthétiques. En 1909, il découvre Cézanne ; pendant un séjour à Horta il peint des paysages très proches de ceux du maître d'Aix. De ces deux influences conjuguées va naître la plus grande révolution esthétique des temps modernes : le Cubisme. C'est le point de départ d'une lutte violente entre la conception de l'art fondé sur le primat de l'aspect des choses et la transcription de leurs surfaces planes d'une part, d'autre part la conception de l'art résolu à instituer le primat de la structure des choses.

Au départ le cubisme va analyser les êtres et les objets par dissociation, c'est, suivant l'expression de Juan Gris le « cubisme analytique » ; le tableau est construit au moyen d'une série de petits cubes ou polyèdres ; à la fin de 1911 on voit apparaître un regroupement des plans, le tableau est composé de surfaces plus larges, c'est la période du « cubisme synthétique ».

Entre 1912 et 1914 Picasso va introduire une variante, il inclut dans ses toiles ou ses dessins des matériaux divers : journaux,

étiquettes d'apéritif, cartes de visite, papier de verre, fragments de miroir ; il voulait par ce moyen atteindre un double but ; l'un purement décoratif, l'autre de constituer un pont entre l'abstrait et le concret.

13. — Figure (1907).

Pastel sur papier. H. 0,72 ; L. 0, 54.

Signé en bas, à droite.

A M. G. Salles, Paris.

14. — Etude pour les « Demoiselles d'Avignon » (1907) (Fig. 4).

Huile sur toile. H. 0,30 ; L. 0,21.

Signé en bas, au milieu.

Zervos T II, (2) pl. 301.

Collection J.A., Paris.

15. — Etude pour les « Demoiselles d'Avignon » (1907).

Huile sur papier. H. 0,62 ; L. 0,48.

Signé en bas, à gauche.

A M. F. Graindorge, Liège.

16. — Tête de femme (1907).

Huile sur papier. H. 0,62 ; L. 0,48.

Signé en bas, à droite.

A M. G. Zumsteg, Zurich.

17. — Nature morte (1908).

Huile sur toile. H. 0,38 ; L. 0,46.

Signé au verso.

A M. J.-J. Grimar, Bruxelles.

18. — Grande femme nue au bras levé (1908).

Gouache. H. 0,62 ; L. 0,48.

Signé en bas, à droite.

Zervos T II, pl. 49.

Collection A. R., Paris.

19. — Nature morte aux pains (1909 (Fig. 5).

Huile sur toile. H. 0,65 ; L. 0, 81.

Collection particulière, Paris.

20. — Femme assise (1909).
Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,72.
A M. G. Salles, Paris.
21. — Femme en vert (1909) (*Fig. 6*).
Huile sur toile. H. 0,99 ; L. 0,80.
Signé, daté en bas, à gauche.
Zervos T II (2) pl. 97.
A M. R. Penrose, Londres.
22. — Jeune fille à la mandoline (1910) (*Fig. 7*).
Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,72.
Signé, daté en bas, à droite.
Zervos T II, pl. 117.
A M. R. Penrose, Londres.
23. — Portrait de Wilhelm Uhde (1910).
Huile sur toile. H. 0,80 ; L. 0,60.
A M. R. Penrose, Londres.
24. — Nature morte au bec de gaz (1912).
Huile sur toile. H. 0,69 ; L. 0,59.
Signé en haut, à gauche.
Zervos T II, pl. 185.
A M. R. Penrose, Londres.
25. — Le joueur de mandoline (1812) (*Fig. 8*).
Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,70.
Signé au verso.
A M. F. Graindorge, Liège.
26. — Souvenir du Havre (1912).
Huile sur toile. H. 0,81 ; L. 0,54.
Signé au verso.
Zervos T II (2), pl. 177.
Collection particulière. Paris.
27. — Violon (1912).
Papier collé. H. 0,62 ; L. 0,46.
Signé en haut, au verso, à gauche.
Zervos, vol. II (2), pl. 191.
A M. T. Tzara, Paris.

28. — Au Bon Marché (1912-1913) (*Fig. 9*).

Collage, huile sur carton. H. 0,23 ; L. 0,31.

Signé au verso.

Zervos T II (2), pl. 378.

A M. M.-G. Bollag, Zurich.

29. — Ma jolie (1912-1914) (*Pl. II*).

Huile sur toile. H. 0,81 ; L. 0,65.

Signé au verso.

Zervos T II (2), pl. 208.

Collection particulière.

30. — Femme en chemise assise dans un fauteuil (1913) (*Fig. 10*).

Huile sur toile. H. 1,46 ; L. 0,97.

Signé, daté au verso.

Zervos T II, pl. 239.

A Mlle I. Eichmann, Zurich.

31. — Le journal (1914) (*Pl. III*).

Papier collé. H. 0,49 ; L. 0,64.

Signé, daté en bas, à droite.

Zervos T II (2), pl. 213.

Collection particulière.

32. — Carte de visite (1914).

Papier collé. H. 0,24 ; L. 0,30.

Signé en bas, à droite.

Collection particulière.

33. — Le joueur de cartes (1914) (*Fig. 11*).

Huile sur toile. H. 1,08 ; L. 0,89.

Au Musée d'art moderne, New-York.

34. — L'étudiant (1914).

Huile sur toile. H. 0,72 ; L. 0,60.

Signé au verso.

Zervos T II, pl. 208.

Collection particulière.

35. — Bouteille, verre, pipe (1914).

Huile sur carton. H. 0,22 ; L. 0,17.

Signé au verso.

Zervos T II (2), pl. 515.

Collection particulière.

CUBISME ET CLASSICISME

(1915 - 1925)

Les premières années de la guerre vont marquer un temps d'arrêt ; l'équipe cubiste s'est dissociée, l'artiste se retrouve seul, il peint fort peu, mais sans doute par besoin du réel il fait alors des constructions de bois colorées qui sont la traduction de ses toiles cubistes. En 1917, il va à Rome pour peindre les décors et composer les maquettes des costumes pour le ballet « Parade » d'Erik Satie monté par Serge Diaghilew. Le ballet avec sa gesticulation symbolique rythmée par une musique colorée va influencer Picasso ; il reprend ses thèmes anciens, arlequins, acrobates, danseuses, mais il les désarticule et les reconstruit suivant un rythme musical. Au même moment et comme pour s'évader de l'envoûtement qui semble le gagner d'une part, et d'autre part attiré par de nouvelles découvertes, Picasso se tourne vers l'art gréco-romain, il crée alors un peuple de géants calme et équilibré ; sa palette prend des tonalités douces. Ce retour aux sources de l'Art amène le peintre à reprendre contact avec la plus pure tradition classique et Picasso va peindre comme Monsieur Ingres.

36. — Homme à la guitare (1915).

Aquarelle. H. 0,31 ; L. 0,24.

Signé en haut, à droite.

Zervos T II (1), pl. 254.

A Mlle I. Eichmann, Zurich.

37. — Arlequin près d'un buffet avec compotier (1915).
Aquarelle. H. 0,31 ; L. 0,24.
Collection particulière.
38. — Arlequin assis tenant un livre (1916).
Aquarelle. H. 0,31 ; L. 0,23.
Collection particulière.
39. — Femme dans un fauteuil (1918).
Aquarelle. H. 0,15 ; L. 0,12.
Signé en bas, à droite.
Zervos T III, pl 74.
A M. R. Baucher, Bruxelles.
40. — Personnage (1920).
Gouache. H. 0,31 ; L. 0,21.
Signé en bas, à droite, daté au verso.
Au Dr Friedrich, Zurich.
41. — Guitare et compotier (1920).
Gouache. H. 0,27 ; L. 0,22.
Signé en haut, à droite, daté en haut, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
42. — Le compotier sur la table (1920).
Gouache. H. 0,27 ; L. 0,21.
Signé en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
43. — La liseuse (1920).
Huile sur toile. H. 1,72 ; L. 1,03.
Signé, daté en bas, à droite.
Collection particulière.
44. — La liseuse (1921).
Pastel. H. 0,62 ; L. 0,51.
Signé en haut, à droite.
Collection particulière.

45. — Femme en chemise (1921) (*Fig. 12*).

Huile sur toile. H. 1,16 ; L. 0,73.

Signé, daté en bas, à droite.

Zervos T IV, pl 123.

A Mlle I. Eichmann, Zurich.

46. — Nature morte (1922).

Huile sur toile. H. 0,46 ; L. 0,55.

Signé, daté au milieu, à gauche.

Au Dr E. Friedrich, Zurich.

47. — La bouteille de rhum (1923).

Huile sur toile. H. 0,45 ; L. 0,45.

Signé en bas, à droite.

Zervos T V, pl. 44 n° 81.

A M. G. Zumsteg, Zurich.

48. — Nu (1923).

Huile sur toile. H. 1,10 ; L. 0,89.

Signé en bas, à droite.

Collection particulière.

SURREALISME ET ABSTRACTION

(1926 - 1935)

Qu'est-ce que vivre pour un artiste ? sinon se renouveler et repenser son art en fonction des courants qui sillonnent son époque. Le surréalisme naissant ne pouvait laisser Picasso indifférent. Les années 1926-27 sont des années de recherches et de découvertes formelles, dont les éléments trouvés ne seront totalement mis en œuvre que plus tard. A partir de 1928 les tableaux vont se schématiser jusqu'à prendre les apparences d'une pure construction mécanique. C'est vers 1929-30 qu'il entre dans le domaine de l'abstraction pure.

Les tableaux de cette période se caractérisent par l'absence de l'espace, l'absence de couleur, des volumes intensément accusés par

des éclairages, des figures idéogrammes. Vers l'année 1932 on voit dominer l'arabesque qui devient d'une souplesse extraordinaire ; elle circonscrit les êtres et les objets ; les tons sont disposés par grands à plat ; tout est souplesse et douceur dans les toiles de cette période.

49. — Deux têtes (1926).

Huile sur toile. H. 0,40 ; L. 0,32.

Signé, daté en haut, à gauche.

A M. Peter Watson, Londres.

50. — Petite tête (1926).

Huile sur toile. H. 0,21 ; L. 0,14.

Signé, daté en haut, à gauche.

A M. Peter Watson, Londres.

51. — Deux dames devant la fenêtre (1927).

Huile sur toile. H. 0,97 ; L. 1,30.

Signé en bas, à droite.

Collection particulière.

52. — Femme endormie dans un fauteuil (1927).

Huile sur toile. H. 0,92 ; L. 0,73.

Signé, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

53. — Femme dans un fauteuil (1929).

Huile sur toile. H. 1,30 ; L. 0,97.

Signé en bas, à gauche.

Collection particulière.

54. — Buste de femme (1929).

Huile sur toile. H. 0,91 ; L. 0,72.

Signé en haut, à gauche.

Collection particulière.

55. — Tête de jeune fille (1929) (Fig. 13).

Huile sur toile. H. 0,61 ; L. 0,38.

Signé, daté au verso sur le châssis.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

56. — La demoiselle (1929).

Huile sur toile. H. 0,55 ; L. 0,46.

Signé, daté en haut, à droite.

Collection A.-L., Paris.

57. — Nature morte à la charlotte (1929).

Huile sur toile. H. 0,60 ; L. 0,75.

Signé, daté en haut, à droite.

Collection particulière.

58. — L'atelier (1930) (*Fig. 14*).

Huile sur toile. H. 0,47 ; L. 0,65.

Signé, daté en bas, au milieu.

A M. G. Zumsteg, Zurich.

59. — Tête de femme endormie (1934).

Huile sur toile. H. 0,33 ; L. 0,46.

Signé, daté en bas, au milieu.

Collection J. A., Paris.

60. — Tête de femme (1935).

Huile sur toile. H. 0,58 ; L. 0,49.

Daté au verso, sur le châssis.

A M. G. Salles, Paris.

LA PERIODE EXPRESSIONNISTE

(1936 - 1943)

A partir de 1936 Picasso recherche à nouveau l'expression. Son rythme devient plus heurté, une exaspération mal contenue se montre dans ses œuvres. Les événements extérieurs préludant au grand bouleversement de 1940 trouvent un écho dans son âme. Sa tension intérieure ira crescendo, elle se traduit par une acuité de plus en plus grande de son dessin, sa palette a des tons de plus en plus violents et durs ; le paroxysme est atteint avec « Guernica », exposée en 1937.



61. — Portrait de Dora Maar (1936).
Huile sur bois. H. 0,48 ; L. 0,35.
Daté au verso.

Collection particulière.

62. — Portrait de Dora Maar (1936).
Huile sur toile. H. 0,43 ; L. 0,35.
Signé au verso.

Collection particulière.

63. — Intérieur avec personnage endormi (1936).
Huile sur toile. H. 0,97 ; L. 1,30.
Signé, daté en bas, à gauche.

Collection particulière.

64. — Portrait (1938).
Huile sur toile. H. 0,55 ; L. 0,40.
Signé au verso, daté en bas, à droite.

Collection particulière.

65. — Le chat (1938-1939).
Huile sur toile. H. 0,97 ; L. 1,29.
Signé en bas, à droite.

Collection particulière.

66. — Femme devant la mer (1939) (*Fig. 15*).
Huile sur toile. H. 0,92 ; L. 0,54.
Signé, daté en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

67. — La femme au chapeau (1939).
Huile sur toile. H. 0,65 ; L. 0,54.
Signé, daté au milieu, à droite.

Collection J. A. Paris.

68. — Le corsage vert (1940).
Huile sur toile. H. 0,73 ; L. 0,54.
Signé, daté en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

69. — Torse de femme (1940).
Huile sur toile. H. 0,73 ; L. 0,60.
Signé, daté en haut, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
70. — Portrait de femme (1940).
Huile sur papier marouflé sur toile. H. 0,64 ; L. 0,45.
Signé, daté en bas, à gauche.
A M. Fried, Paris.
71. — Femme reposant (1940).
Huile sur toile. H. 0,60 ; L. 0,73.
Signé en haut, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
72. — Tête (1940) (*Fig. 16*).
Huile sur papier marouflé sur toile. H. 0,64 ; L. 0,46.
Signé, daté en haut, à droite.
Collection particulière.
73. — La table (1941).
Huile sur toile. H. 0,81 ; L. 1 m.
Collection particulière.
74. — Femme assise (1941).
Huile sur toile. H. 0,98 ; L. 0,73.
Signé en haut, à gauche.
Collection particulière.
75. — Vase de fleurs sur une table (1942).
Huile sur toile. H. 0,97 ; L. 1,30.
Signé en bas, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
76. — Femme dans un fauteuil (1943).
Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,81.
Daté au verso, sur le châssis.
Collection particulière.

77. — Le buffet du Catalan (1943).

Huile sur toile. H. 0,81 ; L. 1-m.

Daté au verso, sur le châssis.

Collection particulière.

78. — Portrait de Dora Maar (1943).

Huile sur toile. H. 0,60 ; L. 0,54.

Signé en haut, à droite.

Collection particulière.

LES ANNEES RECENTES

(1944 - 1953)

Réalisme, cubisme, surréalisme, expressionnisme se superposent dans l'art de Picasso sans jamais se nuire. Les chemins multiples qu'il a explorés, il les parcourt toujours en faisant chaque fois de nouvelles découvertes. Depuis 1948, il est installé sur les bords de la Méditerranée ; cette reprise de contact avec les lieux même qui ont vu naître l'Humanisme, a éveillé chez l'artiste des résonances nouvelles, il a repris les vieux thèmes de l'histoire du monde, les a recréés ; ainsi revivent parmi nous sous les doigts du magicien, le monde des nymphes, des satires, des faunes, le peuple des clairières parfumées des sources et des fontaines. Son activité créatrice est telle qu'il a repris la technique des potiers antiques ; après une longue pose, il a également repris la sculpture. Après le cauchemar de Guernica, une nouvelle joie de vivre transparait dans son œuvre.

79. — La femme en bleu (1944) (*Fig. 17*).

Huile sur toile. H. 1,30 ; L. 0,97.

Daté au verso.

Au Musée national d'art moderne, Paris.

80. — Nature morte avec cruche, verre et citron (1944).

Huile sur toile. H. 0,38 ; L. 0,46.

Daté au verso.

A M. Matisse, Nice

81. — Nature morte (1944).

Huile sur toile. H. 0,55 ; L. 0,44.

Signé, daté au verso.

Collection particulière.

82. — La cafetière (1944) (*Fig. 18*).

Huile sur toile. H. 0,61 ; L. 0,38.

Signé en haut, à gauche, daté au verso.

A M. G. Moos, Genève.

83. — Le couple (1944).

Huile sur toile. H. 0,46 ; L. 0,27.

Signé en haut, à gauche, daté au verso.

Au Dr Theiler, Olten.

84. — Nature morte (1944).

Huile sur toile. H. 0,60 ; L. 0,93.

Signé en haut, à gauche, daté au verso.

Collection particulière.

85. — L'aubergine (1946).

Huile sur papier. H. 0,50 ; L. 0,65.

Signé en haut, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

86. — Femme sur fond bleu ciel (1946).

Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,73.

Daté au verso.

Collection particulière.

87. — Femme assise (1946).

Huile sur toile. H. 1,30 ; L. 0,89.

Daté au verso.

Collection particulière.

88. — Femme assise (1947).
Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,81.
Daté au verso.
Collection particulière.
89. — Chaise, hibou, oursins (1947).
Huile sur toile. H. 1,30 ; L. 0,97.
Daté au verso.
Collection particulière.
90. — Le homard bleu (1948).
Huile sur toile. H. 0,50 ; L. 0,61.
Signé en bas, à gauche.
A MM. G. Moos et L. Chaffois, Genève.
91. — L'enfant à la balle (1948).
Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,81.
Daté au verso.
Collection particulière.
92. — L'enfant au cheval de bois (1949).
Huile sur toile. H. 1,30 ; L. 0,97.
Daté en bas, à droite.
Collection particulière.
93. — Femme assise (1949).
Huile sur toile. H. 1 m. ; L. 0,81.
Daté au verso.
Collection particulière.
94. — Femme dans un fauteuil (1949).
Huile sur toile. H. 1,16 ; L. 0,89.
Daté au verso.
Collection particulière.
95. — Femme assise (1949).
Huile sur toile. H. 1,16 ; L. 0,89.
Daté au verso.
Collection particulière.

96. — Femme assise dans un fauteuil (1953).

Huile sur bois. H. 1 m. ; L. 0,81.

Signé en bas, à droite, daté au verso.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

DESSINS

97. — Portrait de jeune homme (1898-1899).

Crayon noir. H. 0,36 ; L. 0,29.

Signé à gauche.

Au Musée Kroller-Muller, Otterlo.

98. — Tête de femme appuyée (1901) (*Fig. 19*).

Dessin. H. 0,33 ; L. 0,22.

Signé en bas, à gauche.

A Mrs Wildenstein and co, New-York.

99. — Saltimbanques (1901).

Dessin et lavis. H. 0,31 ; L. 0,26.

A Mrs Wildenstein and co, New-York.

100. — Femme debout (1901).

Crayon. H. 63 ; L. 0,47.

A Mrs Wildenstein and co, New-York.

101. — Acrobate (1905).

Dessin. H. 0,17. L. 0,12.

Signé en haut, à gauche.

A M. T. Tzara, Paris.

102. — Grande tête de femme (1906).

Dessin. H. 0,60 ; L. 0,42.

Signé en bas, à droite.

A Mrs Wildenstein and co, New-York.

103. — Buste de femme (1907).

Dessin. H. 0,62 ; L. 0,48.

Signé en bas, à gauche.

Collection particulière.

104. — Arlequin (1910).

Dessin et lavis. H. 0,46 ; L. 0,34.

Signé, daté en bas, à droite.

A M. J. J. Grimar, Bruxelles.

105. — Violon (1912).

Dessin. H. 0,62 ; L. 0,46.

Signé au verso, en bas, à gauche.

A M. T. Tzara, Paris.

106. — Portrait de Guillaume Apollinaire (1915).

Dessin. H. 0,34. L. 0,25.

A M. M. Raynal, Paris.

107. — Nu de femme (1917).

Dessin. H. 1,50 ; L. 0,52.

Signé en haut, à gauche.

A Mlle I. Eichmann, Zurich.

108. — L'Italienne (1919).

Dessin. H. 0,62 ; L. 0,48.

Signé, daté en bas, à droite.

Zervos T III, pl 120.

A M. G. Zumsteg, Zurich.

109. — Nu couché (1920).

Dessin. H. 0,18 ; L. 0,33.

Signé, daté en bas, à droite.

A M. Werner Bär, Zurich.

110. — La table devant la fenêtre (1922).

Aquarelle. H. 0,12 ; L. 0,15.

Signé en bas, à droite.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

111. — Le guéridon devant la fenêtre (1922).
Dessin aquarellé. H. 0,12 ; L. 0,16.
Signé en bas, à droite, daté en haut, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
112. — Compotier et guitare (1922).
Aquarelle. H. 0,16 ; L. 0,12.
Signé en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
113. — Dessin surréaliste (1933).
Dessin à l'encre de chine. H. 0,40 ; L. 0,50.
Signé, daté en haut, à gauche.
Collection particulière.
114. — L'homme à la sucette (1938) (*Fig. 20*).
Dessin. H. 0,70 ; L. 0,48.
Signé, daté en bas, à droite.
A M. G. Zumsteg, Zurich.
115. — Trois nus (1941).
Dessin à la plume. H. 0,21 ; L. 0,26.
Signé en bas, à gauche, daté au milieu, à droite.
A M. J. A. Paris.
116. — Femme devant la glace (1941).
Crayon. H. 0,27 ; L. 0,21.
Signé, daté en haut, à droite.
A M. J. A. Paris.
117. — Tête de femme (1943).
Dessin à l'encre. H. 0,65 ; L. 0,50.
Signé en bas, à gauche, daté en haut, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
118. — Jeux sur la plage (1946).
Dessin à l'encre. H. 0,50 ; L. 0,65.
Signé, daté en haut, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.

119. — Tête d'homme (1946).

Lavis. H. 0,28 ; L. 0,22.

Signé en haut, à droite.

Au Dr Theiler, Olten.

120. — Tête de faune (1946).

Dessin à l'encre. H. 0,66 ; L. 0,51.

Signé en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

121. — Jeux (1946).

Crayon rehaussé d'aquarelle. H. 0,50 ; L. 0,65.

Signé en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

122. — Femme debout (1946).

Crayons de couleur. H. 0,66 ; L. 0,51.

Signé, daté en bas, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

123. — Femme fleur (1948).

Crayon de couleur. H. 0,66 ; L. 0,51.

Signé, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

124. — Fruits du Midi (1948).

Crayons de couleur. H. 0,50 ; L. 0,66.

Signé en bas, à gauche, daté en haut, à gauche.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

GRAVURES

125. — Famille de saltimbanques (1905).

Pointe-sèche. H. 0,34 ; L. 0,29.

Signé en haut, à droite.

A M. J.-J. Grimar, Bruxelles.

126. — Femme aux cheveux lisses (1946).
Lithographie 10/50. H. 0,65 ; L. 0,50.
Signé en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
127. — Les tourterelles jaunes et violettes (1946).
Lithographie 10/50. H. 0,50 ; L. 0,65.
Signé en bas, à droite, daté en bas, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
128. — Mère et enfant (1947).
Lithographie 9/50. H. 0,65 ; L. 0,50.
Signé en bas, à droite, daté en haut, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
129. — Deux femmes sur la plage (1947).
Lithographie 9/50. H. 0,50 ; L. 0,65.
Signé, daté en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
130. — Etude de profils (1948).
Lithographie 13/50. H. 0,76 ; L. 0,55.
Signé en bas, à droite, daté en bas, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
131. — L'atelier (1948).
Lithographie 11/50. H. 0,65 ; L. 0,50.
Signé en bas, à droite, daté en haut, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
132. — Le faune barbu (1948).
Lithographie 8/50. H. 0,76 ; L. 0,56.
Signé en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
133. — Le taureau aux cornes grises (1948).
Lithographie 13/50. H. 0,65 ; L. 0,50.
Signé en bas, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.

134. — Les banderilles (1949).
Lithographie 11/50. H. 0,50 ; L. 0,65.
Signé en bas, à droite, daté en bas, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
135. — Le homard (1949).
Lithographie 17/50. H. 0,56 ; L. 0,76.
Signé en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
136. — Femme au fond étoilé (1949).
Lithographie 38/50. H. 0,65 ; L. 0,50.
Signé en bas, à droite, daté en haut, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
137. — La colombe en vol sur fond noir (1950).
Lithographie 21/50. H. 0,50 ; L. 0,65.
Signé, daté en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
138. — Le chevalier et le page (1951).
Lithographie 15/50. H. 0,52 ; L. 0,38.
Signé en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
139. — Jeux de pages (1951).
Lithographie 21/50. H. 0,38 ; L. 0,52.
Signé en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
140. — Paloma et sa poupée sur fond blanc (1952).
Lithographie 14/50. H. 0,76 ; L. 0,56.
Signé en bas, à droite, daté en haut, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
141. — Balzac II (1952).
Lithographie 9/25. H. 0,76 ; L. 0,56.
Signé en bas, à droite, daté en haut, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.

142. — Le picador blessé (1952).
Aquatinte 44/50. H. 0,57 ; L. 0,78.
Signé en bas, à gauche, daté en haut, à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
143. — La poule (1952).
Aquatinte. 44/50. H. 0,56 ; L. 0,76.
Signé en bas, à droite, daté en haut à gauche.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
144. — Le crâne de chèvre sur la table (1952).
Aquatinte 8/50. H. 0,57 ; L. 0,76.
Signé en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
145. — Le chandail brodé (1953).
Lithographie 13/50. H. 0,65 ; L. 0,50.
Signé en bas, à droite, daté en haut, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
146. — Tête de femme vue de trois-quart (1953).
Lithographie 10/50. H. 0,65 ; L. 0,50.
Signé, daté en bas, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
147. — Tête de femme au chignon (1953).
Lithographie 19/50. H. 0,65 ; L. 0,50.
Signé en bas, à droite ; daté en haut, à droite.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.

SCULPTURES

148. — Tête de femme (1905).
Bronze. H. 0,36.
Signé.
Zervos T I, pl 149.
A M. Werner Bär, Zurich.

149. — Le verre d'absinthe (1914).
Bronze. H. 0,20.
Collection particulière.
150. — Nature morte sur une console (1914).
Bois et étoffe. H. 0,20 ; L. 0,45.
A M. R. Penrose, Londres.
151. — Tête de femme (1931-1932).
Bronze. H. 0,54.
Collection particulière.
152. — Femme couchée (1932).
Bronze. H. 0,67.
Collection particulière.
153. — Petite fille courant (1932).
Bronze. H. 0,49.
Collection particulière.
154. — Femme debout accoudée (1933).
Bronze. H. 0,67.
Collection particulière.
155. — Homme à la faux (1934).
Bronze. H. 0,60.
Collection particulière.
156. — Coq (1934).
Bronze. H. 0,37.
Collection particulière.
157. — Crâne (1943).
Bronze. H. 0,30.
Collection particulière.
158. — Tête de femme (1943-1944).
Bronze. H. 0,44.
Collection particulière.

159. — Nu (1945).
Bronze 3/10. H. 0,13.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
160. — Femme debout (1945).
Bronze 2/10. H. 0,20.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
161. — Nu (1945).
Bronze 4/10. H. 0,18.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
162. — Nu (1945).
Bronze 2/10. H. 0,23.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
163. — Nu (1945).
Bronze 4/10. H. 0,20.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
164. — Femme debout (1945).
Bronze 5/10. H. 0,14.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
165. — Nature morte à la tête de chèvre (1952).
Bronze. H. 0,67.
Collection particulière.
166. — Femme lisant (1952).
Bronze peint. H. 0,15 ; L. 0,35.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
167. — La grue (1952).
Bronze peint. H. 0,74.
Collection particulière.

CÉRAMIQUES

168. — Melon et couteau (1948).
Plat céramique. H. 0,31 ; L. 0,37.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
169. — Le centaure (1948).
Plat céramique. H. 0,31 ; L. 0,37.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
170. — Le hibou (1948).
Plat céramique. H. 0,31 ; L. 0,37.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
171. — Une pique (1949).
Plat céramique. H. 0,31 ; L. 0,38.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
172. — Le hibou blanc et noir (1952).
Céramique. H. 0,34.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
173. — Le hibou rouge strié (1953).
Céramique. H. 0,34.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
174. — Picador et toréro (1953).
Plat céramique. H. 0,31 ; L. 0,49.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
175. — Une pique (1953).
Plat céramique. H. 0,37 ; L. 0,37.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.
176. — Le pigeon gris couché (1953).
Céramique. H. 0,16 ; L. 0,27.
A la Galerie Louise Leiris, Paris.

177. — Le pigeon blanc et noir (1953).

Céramique. H. 0,22 ; L. 0,19.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

178. — Le pigeon huppé (1953).

Céramique. H. 0,25 ; L. 0,29.

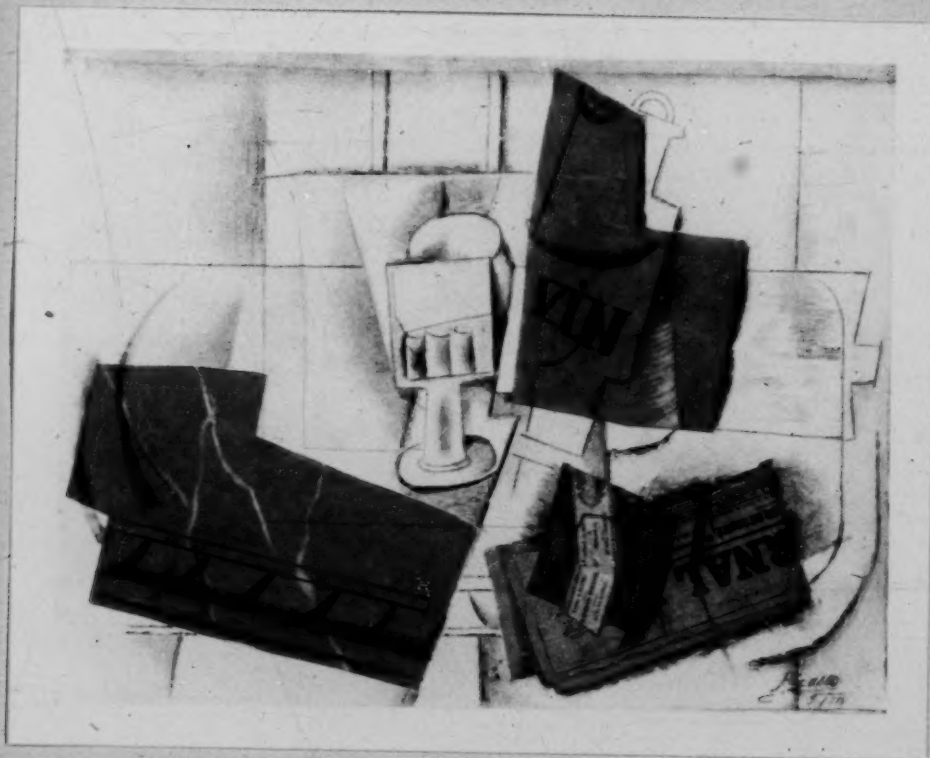
A la Galerie Louise Leiris, Paris.

179. — Le pigeon bleu couché (1953).

Céramique. H. 0,24 ; L. 0,14.

A la Galerie Louise Leiris, Paris.

PLANCHE III



Le journal (N° 31)

Cliché HAZAN.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- RAYNAL (Maurice), *Picasso*, Crès, Paris 1922.
- COCTEAU (Jean), *Picasso*, Crès, Paris, 1923.
- REVERDY (Pierre), *Pablo Picasso*, N. R. F., Paris, 1924.
- ZERVOS (Christian), *Pablo Picasso*, « Les cahiers d'Art », Paris 1926-51, 5 vol.
- LEVEL (André), *Picasso*, Crès, Paris, 1928.
- D'ORS (Eugenio), *Pablo Picasso*, « Les chroniques du jour », Paris, 1930.
- GEISER (Bernhard), *Picasso peintre-graveur (1899-1931)*, Genève, 1939.
- BARR (Alfred H.), *Picasso, fifty years of his art*, « Museum of modern art », New-York, 1941.
- SABARTES (Jaime), *Picasso*, Braun et Cie (coll. « Couleurs des Maîtres »), Paris, 1945.
- ELIARD (Paul), *Pablo Picasso*, « Ed. Trois Collines », Genève-Paris, 1947.
- KAHNWEILER (Daniel-Henri), *Les sculptures de Picasso*, « Ed. du Chêne », Paris, 1948.
- LASSAIGNE (Jacques), *Picasso*, Aimery-Somogy, Paris, 1949.
- CERICI PELLICER (Alexandre), *Picasso avant Picasso*, Pierre Cailler, Genève, 1950.
- GIEURE (Maurice), *Initiation à l'œuvre de Picasso*, « Ed. des Deux Mondes », Paris, 1952.
- CASSOU (Jean), *Picasso*, Braun et Cie, (Coll. « Les Maîtres »), Paris, 1952.

Le catalogue a été rédigé par
MADAME MADELEINE ROCHER-JAUNEAU,
Assistante du Musée de Lyon.

AUDIN